

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filosofická fakulta

Katedra divadelní vědy

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Petr Dlouhý

(A)pollonia

## PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, 31. května 2016

Petr Dlouhý:.....

## ABSTRAKT

Tato bakalářská práce si vzala za téma analýzu jedné z nejikoničtějších inscenací současného polského divadla, *(A)pollonia* od režiséra Krzyszofa Warlikowského. Práce je zaměřená na rozboru textových pramenů, z nichž vychází scénář inscenace a na inscenaci samotnou se zaměřením na ústřední téma myšlenky na holocaust. Analýza rovněž zahrnuje rozhovor s polskou antropoložkou Małgorzatou Chodynou zaměřený na kontext pozice *(A)pollonia* v polském divadle, společnosti a myšlení. Cílem práce je podat rozsáhlejší výpověď o tak často diskutované inscenaci, která však v českých kritických ohlasech téměř zcela zanikla.

## ABSTRACT

This Bachelor thesis focuses on the analysis of one of the most iconic performances in contemporary polish theatre, on *(A)pollonia* directed by Krzysztof Warlikowski. The thesis turns attention to analysing the text origins which lead to the script of the performance and to the performance itself with its main topic, the thought of holocaust. The analysis also includes the interview with the polish theatre anthropologist Małgorzata Chodyna that focuses on the context and position of *(A)pollonia* in polish theatre, society and thinking. Its aim is to pass an extended statement about very often discussed performance that have been almost unnoticed in czech critical reflections.

## KLÍČOVÁ SLOVA

Divadlo | Polské divadlo | Analýza inscenace | Krzysztof Warlikowski | *(A)pollonia* | Holocaust |

## KEY WORDS

Theatre | Polish Theatre | Performance Analysis | Krzysztof Warlikowski | *(A)pollonia* | Holocaust |

## OBSAH

I.	PROLOG JAKO NUTNOST VYJÁDŘIT SE.....	4
II.	KRZYSTOF WARLIKOWSKI JAKO DIVADELNÍ PROVOKATÉR..... Portrét režiséra	6
III.	(A)POLLONIA JAKO KOLÁŽ..... Analýza principů scénáře	7
IV.	(A)POLLONIA JAKO SPIRÁLA TEXTŮ..... Analýza výchozích textů	9
V.	(A)POLLONIA JAKO ODPOVĚĎ NA SKUTEČNOST..... Analýza inscenace	18
VI.	EPILOG JAKO MYŠLENKA NA HOLOCAUST, KTERÁ TRVÁ.....	28
VII.	(A)POLLONIA JAKO NOVÝ POLSKÝ MÝTUS..... Rozhovor s polskou divadelní antropoložkou Mgr. Małgorzatou Chodynou	31

## I. PROLOG JAKO NUTNOST VYJÁDŘIT SE

*(A)pollonia* Krzysztofa Warlikowského je pro mě jakousi sokratovskou řadou otázek, kterou autor útočí na společnost. Svou inscenací nenechává společnost spočinout, ale naopak ji podněcuje k dalším otázkám a odpovědím. Znovu otevírá stará témata a staré rány, od kterých se společnost snažila uchránit tak, že před nimi zavřela oči, uzavřela je do knih a odložila je jako vyřešené. Znovu se vrací ke stinným okamžikům lidské historie, aby je odhalil a konfrontoval se současným světem. Světem, který ze své historie vychází a je s ní nesmazatelně spjat. „Ten, kdo se nepoučí z minulosti, je nucen k jejímu opakování.“ Citát George Santayna se vznáší kdesi kolem *(A)pollonie* a nutí nás stále se ohlížet zpět, tam odkud jsme vyšli, abychom měli lepší představu o tom, kam vlastně jdeme. Vnímám *(A)pollonii* jako zastávku mezi minulostí a budoucností, jako pomník, který nám prozrazuje ‚něco‘, co se stalo a uchovává onu událost pro všechny příchozí, aby si uvědomili, že se to ‚něco‘ stalo ve světě, jehož jsme nyní součástí. Nemůžeme se před minulostí skrývat a předstírat, že už s ní nemáme co do činění, když stále hryže v našich hlavách.

Přestože měla *(A)pollonia* premiéru v roce 2009, stále nedovedeme zcela jednoznačně odpovědět na otázky, které klade a je tedy nutné si je nadále klást a najít k nim vlastní postoj. To je jeden z důvodů, proč jsem si vybral téma *(A)pollonie* jako téma své bakalářské práce. O inscenaci již bylo napsáno mnoho recenzí, reflexí, analýz, často z velice různých úhlů pohledů. Na *(A)pollonii* je nahlíženo skrze historický, filosofický, divadelní kontext, což podtrhuje její důležitost, interdisciplinární přesah a naléhavost jejích otázek směřovaných k divákovi 21. století.

Do českého povědomí se *(A)pollonia* dostala především skrze plzeňský festival Divadlo 2015, v rámci kterého se inscenace odehrála pro české publikum. Přesto se veškeré reflexe inscenace dotýkaly jen letmo, jako by se snad obávaly podívat se jí hluboko do očí. První česká zmínka o *(A)pollonii* je obsažena v článku Jana Jiříka ‚Show polish case‘: „*Charakteristiky, o čem že inscenace (A)pollonia je, lze vršit možná do nekonečna (a v češtině budou vždy znít trochu nepatříčně, pateticky)*.“<sup>[1]</sup> A píše tak zcela pravdivě. Charakteristiky, o čem že inscenace vlastně je, lze

---

[1] JIŘÍK, Jan. *Show Polish Case*. In: Svět a divadlo, 4/2009, str. 42.

opravdu vršit donekonečna, ale jsem toho názoru, že vyjádřit se k nim alespoň jednou ve větším rozsahu a s hlubším vhladem, stojí za úsilí i za cenu zjednodušení či nepatřičného patosu.

Ve své práci budu vycházet ze své divácké zkušenosti inscenace, již jsem zhlédl v rámci festivalu Divadlo 2015. Důležitým materiálem je i záznam inscenace veřejně dostupné na polském serveru [ninateka.pl](http://ninateka.pl). Samozřejmostí jsou všechny texty, z nichž vychází kolážovitý scénář inscenace a v neposlední řadě i scénář samotný.

S pomocí další řady autorů si dávám za cíl nahlédnout na témata *(A)pollonie* a odpovědět alespoň na některé otázky, které vytváří.

## II. KRZYSTOF WARLIKOWSKI JAKO DIVADELNÍ PROVOKATÉR Portrét režiséra

*"Divadlo fungovalo a z části funguje i dodnes jako piece bien faite. A to nejen mezi režiséry, ale i mezi herci. Mně to však nic neříká, já jsem utekl od této konvence a vytvořil si vlastní, která se snaží s každým jednotlivým představením sebe samu rozbít."*<sup>[2]</sup>

Krzysztof Warlikowski se narodil 26. května 1962 ve Štětíně. V Krakově studoval historii, filosofii a romanistiku. V roce 1983 opustil Polsko a žil převážně v Paříži. Účastnil se historicko-divadelních seminářů na École Pratique Des Hautes Études na Sorbonně. Po návratu do Polska, v letech 1989-1993 studoval na krakovské divadelní akademii PWST pod vedením Krystiana Lupy. Během studií se v rámci workshopů setkal s Ingmarem Bergmanem, Giorgiem Strehlerem a Peterem Brookem. Ten si ho přizval jako asistenta k inscenaci *Impressions de Pelléas* (Buffes du Nord, Paříž 1992). PWST úspěšně zakončil v roce 1992 inscenacemi dramatu *Auto da fé* Tennesseeho Williamse a dramatizací *Bílých nocí* Fjodora Michajloviče Dostojevského. Po škole začal režisovat pro Stary Teatr v Krakově a Teatr Nowy v Poznani, kde inscenoval *Roberta Zucca* francouzského dramatika Bernarda-Marie Koltése, za níž si vysloužil označení *'divadelní provokatér'*<sup>[3]</sup>. Do roku 1999 režisoval na několika scénách v Polsku i v zahraničí.

Od roku 1999 režisoval pro Teatr Rozmaitości (od roku 2003 jen TR), kde se stal uměleckým ředitelem Grzegorz Jarzyna. Jarzyna rovněž studoval pod vedením Krystiana Lupy a společně s Warlikowskim byli považováni za jeho nejlepší studenty. Teatr Rozmaitości se za pár let své existence stal neprogresivnější scénou v celém Polsku. Po rozkolech s Grzegorzem Jarzynou si Warlikowski v roce 2009 založil ve Varšavě své divadlo, Nowy Teatr, jehož debutovou inscenací byla právě *(A)pollonia*.

---

[2] MOKRZYCKA-POKORA, Monika. *Krzysztof Warlikowski* [online]. [cit. 4. 2. 2016]. URL: <http://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-warlikowski>

[3] MOKRZYCKA-POKORA, Monika. *Krzysztof Warlikowski* [online]. [cit. 4. 2. 2016]. URL: <http://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-warlikowski>

### III. (A)POLLONIA JAKO KOLÁŽ Analýza principů scénáře

Scénář (A)pollonie je tvořen jako koláž. Koláž různorodých textů. Vedle antických dramát Aischylových a Euripidových stojí románový opus *Laskavé bohyně* Jonathana Littela, povídka *Pola* Hanny Krall založená na historické rekonstrukci příběhů z druhé světové války. Společně s básní *Pobojowisko* polského undergroundového básníka Marcina Świetlického, romantickou alegorií *Matka* Hanse Christana Andersena, angažovaného románu *Elizabeth Costello* J. M. Coetzeeho a několika dalších, vytváří Warlikowski s Piotrem Gruszczyńským a Jackem Pondiedziałkem srostlinu zdánlivě nespojitelných textů vyjadřujících se k různé době, k rozličným tématům, odrážejících odlišnou skutečnost. Při rozkrývání jednotlivých textových pramenů scénáře lze vyzorovat, že scénář (A)pollonie je tvořen jako jakási spirála, kdy na jednotlivé texty se postupně nabalují další, v nichž Warlikowski a jeho tým nacházejí analogické situace, témata. Z více než dvou tisíc stránek, které jsou sumou všech použitých textů, vytvořili ucelený a kompaktní scénář o necelých sedmdesáti stranách. Warlikowski je znám pro svou neortodoxní práci s textem, pro své invenční interpretace, které se často vyvíjejí kontextu, v jakém jsou běžně interpretovány. „Text často plní služebnější funkci – je nástrojem výpovědi, uzpůsobovaným ložiskem tématu a podle tohoto klíče se s ním nakládá čím dál nemilosrdněji a s menší pietou.“<sup>[4]</sup> Zároveň ale Warlikowski nikdy nejde proti samé přirozenosti textu. Ohýbá, ale neláme. Nevytváří z textů něco, čím nejsou, ale objevuje v nich často nový limit toho, čím by mohly být. Do určité míry jim vdechuje nový život tím, že je přiměje opustit svůj zavedený kontext a žánr a přinutí je vstoupit do nových vztahů, kde mohou znovu nabýt svou funkčnost. Přiměje text "sloužit divadlu" a po vzoru Tadeusze Kantora nechává "divadlo (umění) odpovídat na skutečnost"<sup>[5]</sup>. V rámci (A)pollonie pracuje především dvěma způsoby. U kompaktnějších, dramatických textů škrtná až na samou dřev. Jestliže se Gordon Craig ptá: „kolik stromů je potřeba na jevišti, aby se vyvoval dojem lesu“, ptá se Warlikowski, co je potřeba zachovat, aby například Aischylův Agamemnónem byl stále Aischylovým Agamemnónem. Soustřeďuje se na esenci dramatu, na základní čin, základní myšlenku a vše ostatní vypouští. V druhé poloze pak nechává dílčí texty – básně, monology vyňaté z epické struktury románu,

[4] JIŘIČKA, Lukáš. *Identita v době otřesu*. Praha: AMU, 2010, str. 9

[5] KANTOR, Tadeusz. *Od początku, w moim credo...* Krakov: Cricoteka, 2005, str. 211



přednášky či alegorické příběhy – aby komentovaly komphaktnější texty dějové linie. Nahrazuje jimi části vyjmuté, škrtlé, aby mohl účinněji a přesněji sledovat svůj záměr.

Warlikowski ve scénáři využívá princip koláže, aby mohl kroužit kolem tématu různými úhly pohledu, vhledy a interpretacemi, lehce se ho dotýkat a ve správný okamžik utáhnout smyčku. Abychom se dostali k tomuto tématu, k jádru warlikowského koláže, musíme nejdřív tuto koláž složit. Ústřední téma se totiž v případě *(A)pollonie* nedefinuje samo o sobě, není vykresleno přímo, ale je vymezeno na pomezí ostatních textů, které určují jeho obrys. Je to bílé místo na zabarveném plátně, které se vytratí, když odebereme všechny barvy, ale které naopak mezi nimi dokáže plně vyniknout. Je třeba jít sledovat Ariadninu niť a postupně se vracet. Nejít tam, kam nás vede, ale tam, odkud vychází.

#### IV. (A)POLLONIA JAKO SPIRÁLA TEXTŮ

Analýza výchozích textů

Ústředním textem, z něhož *(A)pollonia* vyrůstá je krátká povídka *Pola* polské spisovatelky a žurnalistky Hanny Krall. *Pola* je text na hranici povídky a historické rekonstrukce života Apolonie Świątek-Machczyńskiej. Apolonia Machczyńska žila v Plebankách, kousek od Kocku, kousek od Lublinu. „*Nebyla to osada, usedlost, statek ani vesnice. Bylo to místo, které nestálo na žádné z map*“<sup>[6]</sup>, popisuje Hanna Krall. V sýpce kousek od Kocku ukrývala Apolonia za války dvacet pět Židů. O skryšči věděla jen ona, její dva synové a jedna židovka, která se ukrývala v nedaleké zemnici a která nakonec prozradila onu skryš ve snaze zachránit své děti. Těsně před prozrazením sehnala Apolonia falešné dokumenty pro jednu malou židovku, Ryfku Goldfinger. Poslala ji do Varšavy, kde přežila válku a poté emigrovala do Izraele. Zachránila její život výměnou za život svůj, za život matky tří a jednoho nenarozeného dítěte. V roce 1997 obdržela cenu Spravedlivý mezi národy udělovanou lidem nežidovského původu, kteří pomáhali židům za holocaustu.

Příběh Apolonie Machczyńskiej stojí ve středu spirály, kterou Warlikowski spolu se scénáristy Piotrem Gruszczyńskim a Jackem Pondiedziałkem roztáčí a nabalují na sebe další texty.

Blízkou paralelu k Apolonii nabízí Euripidova *Alkéstis*. Alkéstis, podobně jako Apolonia, zachraňuje život, zatímco ztrácí ten svůj. U obou příběhů je dominantní postava otce, která má v určité chvíli možnost nabídnout svůj život za život mladší. Féres, otec Admeta, se odmítá vydat Thanatovi. Stejnou volbu má před sebou otec Apolonie a stejně jako Féres se odmítá vydat smrti. V obou případech hraje roli láska. Láska umožňující vykonat oběť ve prospěch milovaného. Této oběti je však schopna pouze Alkéstis – žena.

Němec, poručík Brand, který je pověřen smrtí Apolonie, jí údajně miloval, ale je nucen vykonat trest – povinnost. Rovněž otec Apolonie ji může zachránit od smrti. Má možnost vzít na sebe vinu za schovávání židů. Zaměnitelnost oběti je přítomná v obou příbězích. Poručík Brand obdobně jako Thanatos musí najít někoho, na koho bude snesena vina, kdo bude vydán smrti, aby byl zachován určitý řád, ale konkrétní jméno v podstatě neexistuje. Existuje jen přítomnost smrti a její nutné naplnění. V obou případech jsou to ženy, které jsou schopné přijmout tak velkou

---

[6] KRALL, Hanna. *Žal*. Varšava: Świat Książki, 2007, str. 113

oběť a jsou to muži, kteří tváří v tvář smrti sklání svůj pohled a odmítají ukončit svůj starý život za život mladší.

Trojici ženských obětí doplňuje Euripidova *Ifigenia*, jejíž příběh celou inscenaci otevírá. Ifigenia rovněž volí smrt, aby otcova výprava mohla začít krvavou válku. Ifigenia svou obětí zaručí, že smrt se může naplno rozpoutat. Nevyhnutelnost smrti v případě Ifigenie má však jinou podobu. Apolonia a Alkéstis substituují svou smrtí smrt někoho jiného. Oběť Ifigenie je však úlitbou, ale smrt v jejím případě je stejně nevyhnutelná jako v případě Apolonie a Alkéstis. Byl porušen řád a jediným možným potrestáním a znovunastolením řádu je další smrt – identickou situací je obsazení Polska 1. září 1939. Byly narušeny a zcela překročeny základní principy fungování evropské společnosti a vznikla nutnost trestu. Ifigenia nemusela zemřít z hlediska fyzického, ale z hlediska metafyzického.

Most Apolonia – Ifigenia není jen mostem tematickým, ale zároveň i časovým mostem mezi tehdy a teď. Trojská válka se promítá do druhé světové války. Antický svět se neustále překrývá světem současným – obecným. S tím rozdílem, že Apolonia nemůže počítat se záchranou od Hérakla nebo některého z benevolentních božstev. „*Náš svět je mnohem brutálnější a bezohlednější než antický svět Řeků.*“<sup>[7]</sup>. Je to svět bez zázraků, svět všudypřítomné krutosti, což se shoduje s poetikou Warlikowského, který tak často ve svých dílech odhaluje temnou lidskou stránku postavenou mimo humanitu. *(A)pollonia* není výjimkou.

V případě Apolonie a Ifigenie není oběť samočinná a neuzavírá se pouze do sebe, ale její skutečnost ji vždy přerůstá. Nezastavuje se na místě, ale ovlivňuje další řetězec událostí a spirály smrti. Ifigenia svou obětí zaručí krvavou válku. Apolonia nejen, že ztrácí život svůj, ale zároveň ho ztrácí i její nenarozené dítě, které čeká, a děti ztrácí svou matku.

Příběh jediného přeživšího dítěte Apolonie Świątek-Machczyńskiej, Sławomira Świątka, je komentovaný příběhem Andrzeje Czajkowského, polského hudebního skladatele označovaného za jednoho z největších hudebních talentů. Do úst Sławka jsou vložena slova jediné známé básně Andrzeje *Mamo, gdzie jesteś*. Báseň napsal ve svých čtrnácti letech, krátce po válce, o své matce, která zvolila smrt se svým milencem ve chvíli, kdy měla možnost přejít s Andrzejem na árijskou stranu varšavského ghetta a zachránit si tak život. Je to báseň plná surovosti, hořkosti

---

[7] PAPUCZYS, Jakub. *(Po)święcenie* [online]. [cit. 4. 2. 2016]. URL: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/74667.html>

bolesti a syrové přímosti sdělení, tedy v poetice ‚in-yer-face‘ nebo též ‚coolness‘ dramatiky Sarah Kane, Tony Kushnera, Marka Ravenhilla a dalších, která je Warlikowskému tak blízká a shoduje se v lecčem s jeho vlastní vizí současnosti a divadla.

Mamo, gdzie jesteś? // Mámo, kde jsi?

Mamo, gdzie jesteś? // Mámo, kde jsi?

Dlaczego nie ma cię tutaj? // Proč tě tu nemám?

Właśnie, dlaczego? // Proč vlastně?

Mam ci powiedzieć, dlaczego? // Mám ti říct, proč?

Wolałaś Alberta, prawda? // Zvolilal sis Alberta, že?

Nazywałaś go świnia, pamiętam to. // Říkalas mu svině, pamatuju si to.

Ale wolałaś z nim umrzeć, niż żyć ze mną. // Ale zvolila sis umřít s ním, místo abys žila se mnou.

Potrzebowałem ciebie. // Potřeboval jsem tě.

Miałem dokładnie takie samo prawo do śmierci, co ty. // Měl jsem to stejné právo na smrt, jako ty.

Siebie pozbawiłaś życia, a mnie mojego miejsca przy tobie, // Zbavila ses života svého a mého života po tvém boku,

(...)

Hanna Krall, která popisuje příběh Andrzeje Czajkowského ve své knize *Důkazy pro...*, přirovná Czajkowského báseň k Hamletovi spílajícímu Gertrudě. *Hamlet po Treblince* <sup>[8]</sup>. Spojitost Czajkowského a Hamleta tu má více rovin. Czajkowski se cítil s Hamletem plně spřízněn. Dokázal z paměti recitovat celé Shakespearovo drama a po své smrti si nechal macerovat svou lebku (posmrtné oddělení lebky od hlavy a její následné vyčištění). Tu následně odkázal Royal Shakespeare Company, aby s ní hráli Hamleta. A oni tak učinili. Vyměnili lacinou rekvizitu za lebku Andrzeje Czajkowského. Jeho stylizace do postavy Hamleta byla naplněna. Hamleta jako produktu své doby, jako zrcadla patologických jevů společnosti, která umožnila holocaust.

Jak v případě Apolonie – Sławomíra, tak i u životního příběhu Andrzeje Czajkowského nekončí smrt smrtí, ale vytváří jizvu, které se nelze zbavit, která bude stále viditelná. Podobným způsobem vytváří Agamemnon jizvu na Klytimestře a roztáčí tak celý kolos událostí Aischylovy *Oresteií*.

---

[8] KRALL, Hanna. *Důkazy pro...* Praha: Misgurnus, 2011, str. 136

Do *(A)pollonie* se promítá celá trilogie, ale z celkového příběhu jsou ponechány jen základní situace ústřední postavy. Z *Agamemnóna* zůstala jen postava vítěze vracejícího se z války a Klytaiméstra plná hořkosti ze ztráty Ifigenie, která ji nakonec dožene k vraždě. Warlikowski se obejde bez Aigistha, zbaví postavu Klytaiméstry milostného vztahu a přenesení všech důrazů na ztrátu Ifigenie, na krvavou stopu prodlouženou o Agamemnónovu smrt. Podobně jako se překrývá, komentuje a dokresluje příběh Sławomira Machczyńskiego příběhem Andrzeje Czajkowského, má i postava Agamemnóna svou nadstavbu v podobě Maximiliana Aueho, ústřední postavy románového opusu *Laskavé bohyně* od Jonathana Littella. Warlikowski využívá z románu jen střípek úvodní kapitoly, kdy hlavní hrdina vysvětluje základní motivaci pro sepsání pamětí tvořící zbytek románu. Maximilian Aue je fiktivní postavou představující nacistického úředníka francouzsko-německého původu, intelektuála s komplikovanou sexualitou. Aue se během studií v Německu přidal k NSDAP a následně k jednotkám SS. Podobnost s Agamemnónem je uložena ve společném prožitku největší války jejich současnosti (trójská – 2. světová), v krvi, která jim ulpěla na rukou a ve faktu, že oba válku přežili. Agamemnónův úvodní výstup v *(A)pollonii* nezačíná Aischylovými slovy, ale slovy Jonathana Littella: „*Válka skončila. A ponaučení jsme pochopili, už se to nestane. Ale víte jistě, že jsme to ponaučení pochopili? Víte jistě, že už se to nestane? Víte jistě, že válka skončila? Válka svým způsobem neskončí nikdy, nebo spíš skončí, až bude poslední dítě narozené posledního dne bojů v pořádku pohřbeno, a i pak bude pokračovat v jeho dětech a pak v jejich dětech, až se nakonec tohle dědictví trochu zředí, vzpomínky se roztřepí a bolest zeslábně.*“ Tento Aueho/Agamemnónův monolog je jedním ze stěžejních textů celé inscenace. Neobrací se totiž k holocaustu jako k něčemu uzavřenému a patřícímu minulosti, ale naopak jej popisuje jako něco imanentně přítomného. Holocaust, který patří spíš budoucnosti a lidem, kteří jej zdědí, než lidem, kteří žili a umřeli.

U Warlikowského není jasné, zda mluví bývalý nacist a člen SS nebo voják z druhé, spojenecké strany. Není to ale důležité, význam je univerzální. Všichni zúčastnění měli jedno společné. Museli zabíjet, což je podle Aueho jediný rozdíl mezi lidmi ve válce a všemi ostatními – my máme možnost nezabít.

Na otázku, jak lidé mohli takhle jednat, odpovídá Hanna Krall ve své povídce *Pola* citací amerického historika Chrisophera Browninga: „*Protože byli lidmi a z každého*

člověka lze stvořit vraha“<sup>[9]</sup>. Ve své knize *Obyčejní muži* demýtizuje Christopher Browning ony anonymní katy, vykonavatele holocaustu a dává jim konkrétní, obecně lidskou tvář. Obdobně zpodobňuje hlavní postavu svého románu, Maximilana Aueho i Jonathan Littel. I Agamemnón je jednou z takovýchto postav, je obyčejným člověkem. Odmítá božskost, kterou se mu snaží vnuknout Klytaiméstra a zdůrazňuje svou smrtelnost – respektive obecnou lidskost. Warlikowski takto navazuje na úvodní monolog Aueho a nachází přímý most, jak se dostat zpět k Aischylovi, k Agamemnónovi, ke Klytaiméstře, k její vraždě.

Z druhého dílu *Oresteii* zůstává opět jen základní kostra. Klytaiméstra – Orestés – vražda. Warlikowski se soustředí pouze na cyklus smrti vycházející z Trojské války. Opět smrt nekončí smrtí, ale roztáčí se ve spirále. Těsně po setkání Klytaiméstry s Orestem konfrontuje Warlikowski Aischylovo drama s pohádkou *Matka* od Hanse Christiana Andersena. Ve chvíli, kdy matka poznává syna, začne odříkávat konec Andersenovy pohádky.

*Matka* je příběhem ženy, již Smrt odnesla malé dítě. Vydává se ho hledat, odhodlaná projít jakýmkoliv příkořím. Ztrácí své oči a vlasy až se dostává k místu, kde má Smrt svou zahradu, ze které trhá květiny či stromky představující lidský osud. Smrt jí dává nahlédnout do osudu dvou květin-dětí, z nichž jedno je její. Jeden osud bude šťastlivý, druhý tragický, plný bídy a utrpení. Matka se po všech útrapách nakonec rozhodne nevydat všanc své dítě možnosti tragického života, byť je zde stejná šance života spokojeného, a nechá Smrt odnést své dítě s sebou do neznámé krajiny věčnosti.

Tato pohádka představuje Klytaiméstřinu obhajobu. Ta však nezabrání Orestovi, aby naplnil svůj osud a matku zabil.

Poslední díl *Oresteii*, soud nad Orestem, nechává Warlikowski plynout v lehce ironické rovině šílenství. Jedná se o atmosféru s jakou se můžeme setkat například v díle Tadeusze Borowského nebo Zofie Nałkowské. Atmosféra odcizení, popírání reality, citového chladu plynoucího z neschopnosti připustit si určité události jako skutečné. Antický rozměr finálního verdiktu soudu ve prospěch Oresta – že vztah matky a syna není pokrevní, tím pádem je vražda ospravedlnitelná – dostává v *(A)pollonii* nádech lživého argumentu jako obranného procesu ega, kterým si legitimizujeme činy, abychom se s nimi mohli vyrovnat. **[ad. Anna Freudová – racionalizace]** Po verdiktu soudu prokládá Warlikowski postavu Oresta s básní

---

[9] KRALL, Hanna. *Žal*. Varšava: Świat Książki, 2007, str. 116

*Pobojowisko* (Po boji) básníka Marcina Świetlického. Świetlický svou poetikou, uměleckým záběrem (básník-hudebník) a životním stylem připomíná Filipa Topola a jeho Psí vojáky. *Pobojowisko* je obrazem citové pustiny spojené s prázdnotou vzniklou někým, kdo odešel, kdo je však stále přítomný ve své stínové podobě. Báseň končí veršem: „*Kiedy otworzy oczy, ja otworzę ogień.*“ (Když otevře oči, otevřu oheň – otevřít oheň jako zahájit palbu, uvolnit a vypustit ničivou sílu schopnou zabít) <sup>[10]</sup>. V případě Oresta je to předzvěst destrukce plynoucí z nemožnosti vyrovnat se se svým činem. Pokud Klytaiméstra otevře oči, pokud bude stále přítomna, pokud se znovu připomene jeho vina, bude Orestés ochoten zničit vše – sebe nevyjímaje.

Do podobných, suicidálních tendencí se dostává i Hérakles, který se dozvídá o svém běsnění, při němž zabil svou ženu a své děti. Z posledního dílu *Oresteí* vyjímá Warlikowski z textu Erýnie. Nezpodobňuje je jako samostatné postavy, ale vkládá je přímo do Oresta a Hérakla jako niterné běsnění způsobené smrtí, jíž zavinili. Jako myšlenku na zmar a prolitou krev, která je pronásleduje a sužuje.

Stranou od hlavní narativní struktury *(A)pollonie*, tedy trojice příběhů Apolonie Machczyńské, Alkéstis, Ifigénie a textů, které je postupně rozvádí, je román *Elizabeth Costello* jihoafrického spisovatele a laureáta Nobelovy ceny za literaturu Johna Maxwella Coetzeeho. Elizabeth Costello je Coetzeeho alterego, do nějž skrze svou beletristickou činnost vtěluje své myšlenky publikované v odbornějších, filosofických esejích či obsah některých ze svých přednášek. Román *Elizabeth Costello* je příběhem stárnoucí, uznávané spisovatelky, která přijela přednášet do USA. Warlikowski vypouští celou epickou část románu a soustřeďuje se pouze na znění jedné z přednášek. Dává Elizabeth anonymní tvář, není zmíněno její jméno, kariéra, společenské a rodinné vztahy. Je zcela vyňata z fiktivního světa románu.

Přednáška s názvem *Filozofové a zvířata* je zaměřená na analogii holocaustu a zneužívání zvířat. Načíná téma pasivity v rámci kolektivu a slepoty, kterou volíme, abychom se nemuseli dívat reálným problémům do očí. Celá přednáška osciluje mezi chováním nacistů k židům a lidstvu ke zvířatům, přičemž není úplně jasné, zda se chce Elizabeth Costello skrze holocaust dostat k právům zvířat nebo skrze zneužívání zvířat k tématu holocaustu a válečným zločinům. Coetzeeho text je zaměřený především na aktivismus v boji za práva zvířat. Warlikowski ale záměrně redukuje přednášku, aby mohl kolem tématu holocaustu stále kroužit. Zároveň se v

---

[10] ŚWIETLICKI, Marcin. *Zimne kraje*. Varšava: Lampa i Iskra Boża, 2002, str. 38

přednášce zmiňuje povídka Franze Kafky *Zpráva pro jistou Akademii*, v níž opice Červený Petr přednáší, jak se naučil lidským způsobům a přijal lidskou identitu. Jednou z interpretací, kterou vyzdvihuje jak Coetzee tak i Warlikowski, je alegorie na integraci židovské kultury do kultury evropské spojené s uměle vytvořenou identitou, která je v rozporu s její přirozeností. Druhý příklad, zároveň údajná inspirace pro Kafkovu povídku, je psychologický experiment Wolfganga Köhlera na šimpanzovi Sultánovi. Experiment probíhal na základě stupňujících se překážek, které musel Sultán překonat, aby se dostal k jídlu. V analogii s holocaustem, který vyzdvihuje spíš než samotný Coetzeeho text, kontext *(A)pollonie* a interpretace Coetzeeho románu, je psychologický experiment něčím, čím si muselo projít spousta židů. Elizabeth Costello nás vede k empatii se situací Sultána, který si zajisté musel klást otázky, proč po něm někdo něco takového chce. Co udělal špatně? Jak to, že ve chvíli, kdy udělal vše dobře, tak jak se to po něm chtělo, byla situace znovu mnohem obtížnější? Naráží se tu na Descarta a jeho *Rozpravu o metodě*. Jedna z myšlenek *Rozpravy o metodě* je korelace metoda-výsledek. Jestliže je špatná metoda, je špatný i výsledek. Což platí i opačně. Když je špatný výsledek, musí být špatná metoda. Co tedy dělal Sultán (židé) špatně, že i když udělal vše, co se po něm chtělo, vždy to vedlo akorát k horšímu, složitějšímu, nesmyslnějšímu výsledku?

Celá přednáška obsažená v románu *Elizabeth Costello* je poměrně zmatená, plná hrubých a často velmi násilných příměrů. Costello je prezentována jako romanopiskyně. Tím je zastřena akademická nedůslednost podhléhající aktivistickému rozohnění. Na konci přednášky v románové podobě je vznesena otázka z publika: co tím vlastně myslela? „Říkáte, že bychom měli zavřít masové farmy? Říkáte, že bychom měli přestat jíst maso? Říkáte, že bychom se měli ke zvířatům chovat víc humánně, zabíjet je víc humánně?“<sup>[11]</sup>. A co nám říká Warlikowski skrze Elizabeth Costello o holocaustu? Že bychom se k sobě měli chovat víc humánně, zabíjet se víc humánně? Že bychom se neměli nadřazovat, jako se nadřazujeme nad zvířata? Že bychom se k sobě neměli chovat jako se chováme ke zvířatům? To zní samozřejmě příliš pateticky, i když možná ne tolik, jestliže necháme doznít poslední otázku vycházející z alegorické přednášky Elizabeth Costello. Holocaust skončil nebo stále trvá?

---

[11] COETZEE, John Maxwell. *Elizabeth Costello*. Londýn: Secker & Warburg, 2003, str. 134



Široká paleta textů vytváří potenciál nepopsatelně dlouhé řady otázek a tematických vrstev. Přesto Warlikowski s Piotrem Gruszczyńským a Jackem Pondiedziałkem dokáží najít styčné body, které by tematicky směřovaly roztáčejí se spirálu zpět ke svému středu, k příběhu Apolonie Machczyńské.

Skrze *Elizabeth Costello* hovoří o krutosti, o nelidském jednání, kterého jsme se dopouštěli na sobě, o nesmyslné nadřazenosti, s níž jsme se nad sebe povyšovali. Skrze *Hérakla* hovoří o zoufalství člověka, o zaslepenosti vedoucí k činům přesahující vlastní zábrany, o krvi nejbližších lidí, kterou prolil, o nevratnosti činů, které způsobil. Skrze báseň *Pobojowisko* hovoří o citové prázdnotě a přízracích, které nás provází. Skrze *Usmířené lýtce* hovoří o snaze smýt vinu, o vnitřních lžích, jimiž se snažíme bránit se proti pravdě a důsledkům našich činů. Skrze *Matku* hovoří o mateřské lásce dovolující opustit své dítě, aby jej ušetřilo možného neštěstí. Skrze *Oběť na hrobě* hovoří, o dědičné vině, o krvavé stopě, která musí být smazána další krví, o cyklu smrti, který když se jednou roztočí, tak je těžké ho zastavit. Skrze *Laskavé bohyně* hovoří o člověku, jenž se stál strůjcem smrti, o člověku, který zabíjel, protože musel. Skrze *Agamemnóna* hovoří o vítězi, který prohrál. Skrze *Ífigenii v Aulidě, Alkéstis a Polu* hovoří o oběti, kterou je člověk schopen udělat pro druhé, o oběti, která zachovává čest, která je upřímným důkazem lásky, která je prostředkem proti mizející lidskosti, která život druhých buď bere, prodlužuje nebo dává. Skrze *(A)pollonii* hovoří o Polsku, o smrti, o jeho nejpálčivějším problému, s kterým se dodnes vypořádává. Skrze *(A)pollonii* hovoří o myšlence na holocaust. Myšlenka na holocaust je tématem vyjádřeným nepřímou. Je to myšlenka, kterou do diváka zaseje Agamemnón – Maximilian Aue. Myšlenka je nepřímou rozváděna, legitimována a zpodobňována celým zbytkem inscenace, tak jak pokračují generace antických rodů, tak jak se postupuje až do přítomnosti. Je to myšlenka na holocaust, který neskončil, protože žije v našich hlavách a my nejsme schopni ho uzavřít, dostat se přes něj nad něj nebo od něho. Je to myšlenka vytvářející nutnost stále se k holocaustu vracet, hovořit o něm, snažit se ho pojmenovat a pochopit, abychom ho nemuseli absolvovat znovu.

Posledním textem, který jsem nezmínil v rozvíjející se spirále, je drama *Poštovní úřad* od bengálského básníka, prozaika, dramatika, malíře, skladatele a filosofa Rabíndranátha Tagoreho. Spřízněnost s (A)pollonií není v rovině tématu či textu, ale vychází z inscenační tradice zavedené Januszem Korczakem. Prolog *(A)pollonie* tvoří slova: „Není naším zvykem slibovat něco, co nemůžeme dodržet. Věříme, že hodinové představení uchvacujícího příběhu z pera básníka a filosofa

zajistí zážitek dotýkající se vrcholů vaší citovosti.“<sup>[12]</sup>. Jsou to slova z pozvánky rozesílané po varšavském ghettu na představení dětí z místního sirotčince. Janusz Korczak byl polský židovský pediatr, učitel a autor knih pro děti. Od roku 1912 se věnoval sirotkům, byl ředitelem sirotčince, kde zavedl spoustu inovativních metod, jak se starat o děti – vytvořil jim vlastní samosprávu, tisk, ... V roce 1940, po okupaci Varšavy nacistickými vojsky, byl nucen přestěhovat sirotčinec do uměle vytvořeného ghetta, kde se snažil skrze svou dobrou pověst a známosti zařídit sirotkům dostatek stravy a podnětů k činnosti, aby se mohli alespoň částečně osvobodit od stále se zhoršující situace v ghettu. Jednou z posledních aktivit bylo právě inscenování *Poštovního úřadu*. Příběh vypráví o malém, smrtelně nemocném chlapci, o jeho touze po světě, o jeho neutuchajícím optimismu a nadšení ze všeho nového. Zároveň však o neustále přítomné smrti. Představení se odehrálo 18. července 1942. O necelé tři týdny později byli všichni sirotci předvoláni k transportu do vyhlazovacího tábora Treblinka. Janusz Korczak měl možnost přejít díky svým známostem na árijskou stranu, ale zřekl se této nabídky a místo toho dobrovolně nastoupil se sirotky do vagónu smrti.

---

[12] LIFTON, Betty Jean. *The King of Children*. [online]. [cit. 4. 2. 2016]. URL: <http://www.korczak.com/Biography/kap-35.htm>

## V. (A)POLLONIA JAKO ODPOVĚĎ NA SKUTEČNOST

### Analýza inscenace

Podobně jako v některých dřívějších inscenacích (*Oczyszczeni*, TR Warszawa 2002; *Dybuk*, TR Warszawa 2003; *Anioły w Ameryce*, TR Warszawa 2007) staví Warlikowski scénu orientovanou na šířku. Lukáš Jiříčka popisuje na zmíněných inscenacích snahu Warlikowského přiblížit herce takřka na dosah ruky divákům a vytvořit dojem širokoúhlého filmu – velkého divadelního plátna <sup>[13]</sup>. Takovéto uzpůsobení umožňuje Warlikowskému snadnější přechody mezi jednotlivými scénami. Může paralelně přecházet mezi odlišnými větvemi příběhu a vytvářet tak mezi nimi mosty, aniž by narušil plynulost inscenace. Zároveň klade velký nárok na diváka. Je takřka nemožné vnímat celou scénu zároveň – divák si často musí volit svou perspektivu, zaměřit se na konkrétní detail, skládat si celek z jednotlivých pohledů.

Prolog *(A)pollonie* začíná reminiscencí na inscenaci *Poštovního úřadu* Janusze Korczaka, uvedenou ve varšavském ghettu v roce 1942. Warlikowski skrze odkaz na Korczaka uvádí celý kontext, který bude následně rozvíjet. V pozadí se začíná formovat atmosféra 2. světové války, holocaustu, smrti. Ústřední postavy nemocného chlapce Amala a jeho tety vkládá do figurín – loutek, jakoby oživoval nehybné pomníky Korczaka a jeho dětí. Zdánlivě lehký text je zatížen kontextem. Z atmosféry knihy *The King of Children* <sup>[14]</sup> americké spisovatelky Betty Jean Lifton popisující osobnost Janusze Korczaka jako člověka, který neustále usiloval o to, aby děti v ghettu nemusely přemýšlet o všudypřítomné smrti, aby do jisté míry mohly vést „normální“ život nehledě na okolní skutečnosti, vyznívá, že Korczakova interpretace *Poštovního úřadu* měla v sobě naději a možnost východiska, kdy Amal vstane z postele, uzdraví se a vyjde za svými sny do světa. Tohle už ovšem u Warlikowského nenajdeme, jelikož známe historické souvislosti, víme, jaký osud měli lidé v židovských ghettech. Amalova slova, představy a fantasie jsou sice řečená s lehkostí, ale na nás doléhají svou tísnivostí.

MADHAB DATTA: Proč stále mluvíš o cestování? Srdce se mi svírá, když to slyším. No dobře, pamatuj jen, že nesmíš mluvit s cizími lidmi.

AMAL: Ale já mám moc rád neznámé lidi.

---

[13] JIŘÍČKA, Lukáš. *Identita v době otřesu*. Praha: AMU, 2010, str. 37

[14] LIFTON, Betty Jean. *The King of Children*. [online]. [cit. 4. 2. 2016]. URL: <http://www.korczak.com/Biography/kap-0.htm>

MADHAB DATTA: A co když tě vezmou s sebou?

AMAL: To by bylo skvělé!

Je jasné, jakým směrem se bude ubírat Amalova cesta. V nedávném filmu *Saulův syn* (*Saul fia*, 2015), popisujícím Osvětim z pohledu členů Sonderkommanda, zaznívá věta ve smyslu: jediné, co pro ně (židy) můžeme udělat je, neříct jim o jejich osudu. Toto sdělení se objevuje ve spoustě pramenů od povídek Tadeusze Borowského, přes řadu filmů, knih, vzpomínek a zcela se shoduje s postavou Amalovy tety – s divákem sledujícím úvod (*A*)*pollonie*.

Celá scéna je umocněna tenkým provázkem ohraničujícím střední část hracího prostoru. Ohraničující, rozdělující a vymezující jako ostatný drát. Ohraničující naše možnosti, rozdělující na prostor svobody a nesvobody, vymezující jistotu smrti z možnosti života.

Rovněž se začíná rozeznávat zvukový motiv dunění a jakéhosi zvuku připomínajícího kapající kohoutek. Je to motiv předzvěsti nevyhnutelného, předzvěsti smrti, která si jde pro svou oběť. Loutky Amala a jeho tety jsou vedeny herci, kteří budou později hrát Agamemnóna a Klytaiméstru.

První scénu uvádí Ifigenia. Rozverně pobíhá po scéně za doprovodu lehké Chopinovy hudby (*Berceuse in D, op. 57*), je snímána na kameru a živě přenášena na plátno v černobílé verzi. Vytváří se dojem radostného rodinného videa, který naruší až narativní linie dramatu, podobně jako naruší uklidňující Chopinovu hudbu leitmotiv dunění – blížící se smrti. Záznam z kamery nejen že vytváří iluzi rodinného videa, ale zároveň umožňuje detailní pohled na jednotlivé herce. Pomáhá interpretovat skrze zvolený detail, ale také skrze interakci herců s kameramanem. Skrze kameru si můžeme všimnout malé nášivky na šatech Ifigenie zobrazující zkratku Christogramu JHS (Jesus Hominum Salvator – Ježíš spasitel lidí). Christogram umocňuje úděl oběti Ifigenie do takřka mučednické podoby. Je rozhodnuta obětovat svůj život na základě neracionální víry, které se sama poddává, aby se mohla se svým skutkem vyrovnat. Akt odvedení Ifigenie k oltáři Agamemnónem je proveden s krutostí, která se přenáší na niterný stav Klytaiméstry.

Přichází kapela v čele se zpěvačkou Renate Jett a hrají slavné polské tango Jerzy Petersburskiho *Ta ostatnia niedziela*. Píseň o posledním setkání dvou milenců před tím, než se budou muset rozejít. Je to rozchod Klytaiméstry s Agamemnónem. „Štěstí, po němž jsem toužila, skončilo.”

Agamemnón se vrací z války. Klytaiméstra ho políbí způsobem, že rozmaže rtěnku na obě tváře. Je to polibek smrti, je to znamení krve, které na nich ulpělo. Rozezní se polská hymna a přesouvá antický svět znovu do kontextu dějin 20. století. Hymna zároveň rámuje následný monolog a postavu Agamemnóna-Maximiliana Aueho národní identitou. Agamemnón-Aue je Polákem, jeho zkušenost je zkušeností nejen obecně lidskou, ale i Polskou. Touto charakterizací krouží Warlikowski kolem tématu nevyřešené polské historie, neustálé snahy aktualizovat staré dějinné události, najít k nim klíč, vyřknout je nahlas a pokusit se s nimi vyrovnat. Z úst Agamemnóna/Aueho zní slova pojmenovávající situaci, kdy nejsme schopni se zbavit holocaustu, protože myšlenku na něj budeme dědit – předávat do našich dětí, což je samozřejmě myšlenka obecně lidská, ale je to myšlenka bytostně polská. Z jeho úst zní číselná fakta obětí války, čísla zcizená naší představivostí. V té chvíli je rovněž zcizován jeho hlas technickými efekty a především nepříjemným vazbením mikrofonu. Čísla, která už vnímáme s nepříjemným patosem, která k nám už nehovoří, když je vidáme v učebnicích, dokumentech, muzeích. V *(A)pollonii* jsou však pronášena člověkem bytostně s nimi spjatým. On je jedním z důvodů, proč mají ta čísla hodnoty, jaké mají. Zároveň by to však mohl být kdokoliv. I přes silně expresionistický náboj nezní jeho monolog jako obhajoba, i když Littelův text k tomu nabádá. Absence ‚krunýře dramatické postavy‘<sup>[15]</sup> – jejího komplexního příběhu, vyjmutí postavy z jejího prostředí umožňuje Warlikowskému soustředit se především na samotnou myšlenku. „*Nemůžete říct: nikdy nezabiju. Jediné, co můžete říct je: mám naději, že nezabiju.*” „*Jsem člověkem jako ostatní. Jsem člověkem jako vy.*” Myšlenku, kterou Warlikowski sděluje v radě dalších inscenací. „*Warlikowski demaskuje zlo jako imanentní plod neštěstí, nikoliv jako něco, co stojí vně a je nesrozumitelné.*”<sup>[16]</sup> Jako něco, co je bytostně lidské, přestože máme tendence si od těchto temných stránek držet odstup, démonizovat si je, zavírat před nimi oči, jakoby s námi neměli nic společného. Warlikowski tento umělý odstup ve své umělecké kariéře neustále dekonstruuje a vše, co skrze divadlo ukazuje, je dílem lidským hovořícím o lidech. Neexistuje nelidskost. Vše je na bytostně lidské rovině. Vítězové jsou stejnými lidmi jako poražení. Vrazi jsou stejnými lidmi jako jejich oběti.

Agamemnónova vražda proběhne v tichosti za scénou. Klytaiméstra předstupuje před mikrofon, před nímž Agamemnón vedl svůj monolog, aby i ona se mohla

---

[15] JUST, Vladimír. *Zpráva o pekle z perspektivy pachatele* [online]. [cit. 4. 2. 2016]. URL: <http://www.divadelni-noviny.cz/laskave-bohyne-bratislava-recenze>

[16] JIŘIČKA, Lukáš. *Identita v době otřesu*. Praha: AMU, 2010, str. 9

přiznat, že zabila. Nechává ze sebe vytéct veškerý jed. Silně exponovaný monolog ústí v rockovou skladbu Renate Jett *Revolution* mající v sobě běsnící šílenství.

Atmosféra se sklídí skrze scénu Alkéstis a Admeta ukázanou prostřednictvím videorozhovoru. Paralelně odpovídají na jednoduché otázky anonymního tazajícího. Oproti Klytaiméstře a Agamemnónovi jsou mladým idylickým párem, který se nemusí vypořádat s krvavými souvislostmi, který (prozatím) není vystaven neúprosnosti smrti. Odpovídají rychle a jistě. Až poslední otázka: „zemřeli byste jeden pro druhého“ je ponechána bez odpovědi. Je to otázka vymykající se jejich ucelenému světu. Otázka, s níž se dosud nemuseli konfrontovat.

Na scénu přichází Orestés. Oproti rychlé a klidné vraždě Agamemnóna se vražda Klytaiméstry táhne v dlouhé afektované scéně. Agamemnón – Orestés je dvojrole téhož herce. Ukazuje přímou linii pomsty a umocňuje antickou dědičnost viny a nutnost trestu. Agamemnón se vrací jako Orestés, aby potrestal Klytaiméstřinu vraždu. V jedné ze svých replik se dokonce Orestés vrací ke sloům Agamemnóna/Aueho, když se ptá sám sebe: „Mám možnost nezabít?“ Otázka už má ale trochu jinou konotaci než v případě Agamemnóna. Člověka válčícího, kde smrt je vsáklá do každé sekundy přítomnosti, kde zabít je často jediná cesta, jak přežít. Orestova 'nemožnost nezabít' vychází z nutnosti obnovit řád, potrestat viníka, smýt krev krví. Není to nutnost 'zabít, abych přežil'. Je to nutnost vzniklá překročením nejzákladnější hranice lidského chápání – milovaná matka zabíjí milovaného otce – když se zhroutlí všechny zažité normy. Situace je podobná Hamletovi, kde 'možnost nezabít' rovněž nepřipadá v úvahu.

O možnost přerušit řetěz smrtí se pokouší Apollón. Touží zachránit Admeta. Touží zachránit Alkéstis. Apollón je bůh. Bůh vyhoštěný z Olympu, nucený strávit část života mezi lidmi, uvnitř lidské kultury. Obnažuje se a ukazuje hesla, která do něj obtiskla lidská civilizace. Hesla 'love', 'sex', znak hippies a Davidovy hvězdy na šibenici. Jeho pobyt na zemi ho poznamenal symboly svobody a utrpení. Sám se stal symbolem lásky, emocí, chtíče – jako Éros se setkává s Thanatem, aby smlouval o život Admeta a Alkéstis. Apollón se odklání od své polohy rozumu a věčnosti a přiklání se k svému dionýskému protikladu emotivity a impulsivity přítomnosti. Pouze Thanatos si udržuje svou vážnost. Jeho význam nebyl na intenzitě. Smrt si stále uchovává svou tvář, stejně jako svůj význam zatímco význam a nezcizitelnost práva na život je neustále nabourávána, ohýbána – v případě holocaustu zlomena.

Následující scéna Alkéstis je přípravou na smrt. Thanatos přichází na zem jako doktor připravující injekci smrti. Odehrává se hostina, kde se každý chová, jakoby se nic nemělo stát. „*Pouze Alkéstina historka o sexuálním vztahu mezi mužem a delfínem vynáší na povrch paralelu s její láskou k Admetovi. Láska, pro níž jsme schopni obětovat život, je stejně tak ojedinělá jako neobvyklý příběh, který vypráví.*”<sup>[17]</sup>. Během vyprávění příběhu inspirovaného životem amerického žurnalisty, spisovatele a zoofila Malcolma Brennera, se Alkéstis jde několikrát převléct. Převléká se do stále barevně křiklavější verze týchž šatů, jakoby na sebe chtěla poukázat, jakoby chtěla rozbít onu statickou atmosféru hostiny, v jejíž blízkosti se nachází rakev určená pro ní. Pozoruje, jak ostatní mlčky přihlížejí její blížící se smrti.

Po krátkém rozhovoru Hérakla a Admeta se začne odehrávat paralelní scéna. V jedné části sedí mlčky Admet a jeho matka. Můžeme sledovat, jak se v něm hromadí smutek a jak se o podobný pocit snaží jeho matka, ale cítí spíš úlevu a její smutek je přetvářkou. Renate Jett zpívá táhlou, alternativně-popovou skladbu *Your eyes*. V prostřední místnosti se objevuje Orestés s nehybným tělem Klytaiméstry naaranžovaným na záchodové míse. Orestés vytváří zvrácený kabaret, studio Kibel (studio Záchod), který se děje na privátním místě, jakoby za zavřenými dveřmi, byť celá místnost je prosklená. Je to jeho zvrácená svatyně, kde vystavil matčino tělo. Zatímco ironicky říká, že čeká na prvního volajícího, snaží se Orestés hrát *Your eyes*. V jeho provedení zní však falešně, nedokončeně, překrouceně. Hraje s dojmem, že ho nikdo neslyší, že hraje sám pro sebe, pro tělo matky. Prvním volajícím je stín Klytaiméstry. Začíná soud nad Orestem. Celá scéna působí jako travestie. Zůstává obsah, ale forma je pokroucená. Soud se odehrává jako Skype videohovor mezi Orestem, Klytaiméstrou, Athénou, Apollónem. Bohové odříkávají svá slova, ale nepůsobí dojmem svrchované moci. Je to spíše proces Orestova vyrovnání se s vlastním činem. Mezitím, co přináší Orestés benzín, pokouší se Admet oběsit. Orestés vyhrává soud, ale cítí, že prohrál – rozlévá benzín. Hudba nabývá na intenzitě. Pokračuje videorozhovor s Héraklem. Ten se probouzí ve vaně, Orestés mu sděluje, co provedl své rodině. Hérakles touží po sebevraždě, matka odtrhává Admeta od sloupu, kde se chtěl oběsit. Orestés opakuje verš Marcina Świetlického *Kiedy utworzy oczy, ja utworzę ogień*. Detailní záběr na Klytaiméstru. Otevírá oči. Atmosféra zmaru je naplněna.

---

[17] PAPUCZYS, Jakub. *(Po)święcenie* [online]. [cit. 4. 2. 2016]. URL: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/74667.html>

Její dozvukem je scéna loučení Admeta s Alkéstis, jeho hádka s otcem. Matka celou dobu mlčky přihlíží, neschopná jakékoliv interakce s Admetem. Hérakles sleduje scénu opodál a konečně pochopí, čím pohřeb se koná. Alkéstis skrze video odříkává svá poslední slova. Renate Jett, jejíž píseň v různých polohách a proměnách protínala více jak dvacetiminutovou scénu graduje do svého konce. Smrt si vybrala své oběti. Přesto neutichá ono dunění předznamenávající příchod další smrti.

Admet se ve svém monologu staví do podobné polohy jako Agamemnón, používá dokonce několik jeho vět – zmiňuje, že je stejně tak člověkem, jako ostatní, že je stejně tak člověkem jako my. Staví se před diváky a snaží se vysvětlit, proč nechal někoho umřít místo sebe. Snaží se vysvětlit svou touhu po životě. Spíše než pro diváky hovoří pro sebe, snaží se uvěřit svým argumentům. Mezitím zachraňuje Hérakles Alkéstis, snaží se jí vrátit Admetovi, který ji nepoznává a odmítá. Dřív než ji stačí poznat, přichází znovu Thanatos. Tentokrát v uniformě SS.

Alkéstis vychází ze svého hrobu a bere na sebe roli Apolonie Machczyńské. Ve chvíli, kdy se zdálo, že tenze vytvářena přítomností smrti se uvolnila, že život byl vrácen z beznadějné atmosféry, se smrt zjeví ve své další podobě. Znovu přichází myšlenka na holocaust, znovu přichází 2. světová válka. Féres na sebe bere roli otce Apolonie. Jestliže Alkéstis byla z velké části smířená se svou smrtí výměnou za život své lásky, je Apolonia ve stavu úzkostného zoufalství. Nemá tolik času, aby se vyrovnala se smrtí, stejně jako nemá dost odvahy, aby smrt přenesla udáním, úskokem na někoho jiného. Není člověkem, jakým je Admet. Féres je však stejným otcem pro Admeta, jako pro Alkéstis. Ve chvíli rozhodnutí mlčí. První část *(A)pollonie* končí bezmocným pohledem Apolonie na svého otce. Chvilé ticha, mlčení. Blackout dokončuje životní příběh Apolonie Machczyńské.

Druhou půli inscenace uvádí přednáška Elizabeth Costello. Je to nejdelší kontinuální část inscenace. Po rychlejším sledu posledních scén první půlky zakončené přestávkou, působí přednáška zvláštním, retardujícím způsobem. Nejen pro samotnou poetiku Coetzeeova textu. Ten je sice krácen, ale přeci je mu zachována největší integrita – je to nejdelší textová pasáž inscenace. Především se ale proměňuje celá poetika inscenace. Divadelní svět, který Warlikowski do této chvíle vytvářel, se vytrácí a předstupuje před diváky mladá žena, aby pronesla svou přednášku. Warlikowski zachovává přednášce její koherentní svět. Bez jakékoliv hudby, zvuků. Bez jakékoliv interpretující scénografie. Zůstává jen řečnický stolek,



láhev s vodou. Zbytek scénografie je upozaděn, odsunut, zastřen plentou. Sál je osvětlen pouze pracovními světly osvětlujícími jak přednášejícího, tak diváky – tedy nevytváří uměle prostor jevištního světa. Navíc žena, přednášející, nepůsobí dojmem dramatické postavy. Warlikowski se odpoutává od hlavní narativní struktury, aby mohl kolem témat oběti, pasivity, viny, holocaustu kroužit z větší vzdálenosti. Nutí diváka změnit přístup k tomu, co se před ním odehrává. Jestliže divadlo vnímáme v jeho přítomnosti především esteticky, pak přednášku vnímáme nejdříve intelektuálně. Divadlo vnímáme – o přednášce přemýšlíme. Zároveň se částečně vrací k první půli inscenace. Jestliže jsme se o přestávce snažili uchopit, co se vlastně odehrálo, co jsme vnímali nebo jestliže jsme o přestávce nepřemýšleli vůbec, pak jsme nuceni se během přednášky vracet k scénám první poloviny. Nutí nás k tomu právě odkazy na holocaust, otázky viny a pasivity, k nimž se vážou již shlédnuté scény. Až postupná oscilace mezi tématem holocaustu a právy zvířat, přechylující se právě na stranu práv zvířat, nám umožní se odpoutat. Tématický posun nás však vrhne do jakési prázdnoty nového tématu, kterému nebyl vybudovaný žádný základ, které se zčista jasně zjevilo a uvedlo nás lehce do rozpaků. Situace je podpořena i tím, že Warlikowski využívá akademickou strukturu, přestože ji nenaplnuje akademickým obsahem, ale spíš spalující, niterní touhou Elizabeth Costello se vyjádřit. Postupně se od Elizabeth Costello, přednášející, distancujeme. Sdílíme sice její tvrzení o holocaustu, obrazy, o nichž mluví jsou nám známy, již jsme se s nimi setkali, ale její zčásti velmi násilné paralely k právům zvířat už jsou nám cizější. Jsou to názory silně vyhraněné, s nimiž se zajisté velká část publika neshodne. Jak postupuje přenášení tématu na práva zvířat, graduje i projev Elizabeth Costello k stále silnějšímu zapálení sahajícího až na mez lehkého šílenství, kde se divák vzdaluje význam její přednášky. Posluchač se znovu mění v diváka, jak mizí akademická forma a nahrazuje ji forma divadelní. V druhé půlce přednášky odhaluje plentu za přednášejícím stolkem a odkrývá opilého Hérakla. Proměňuje se i světelná atmosféra. Ukazuje ho jako trosku, využívá ho jako příkladu zdegenerovaného lidstva. Je to samozřejmě zcestný přírůstek, jako některé její analogy mezi holocaustem a zvířaty. Před koncem plentu znovu Hérakla zatahuje a dokončuje svou řeč.

Celá scéna Elizabeth Costello se vymyká zbytku inscenace, přesto je to jeden ze základních principů Warlikowského tvorby. Neustále dekonstruovat své konstrukce. Vывést diváka z tenze vytvářené na jevišti. Probudit ho a posunout, aby se mohl znovu vrátit k inscenaci z jiného úhlu. Scéna Elizabeth Costello je naplněna

obsahem, s nímž nelze úplně souhlasit. A právě onen nesouhlas a nutnost určitého zpochybňujícího, kritického myšlení je třeba k vnímání následujících scén.

„Líbí se nám představa, že ti, kteří mlčeli tváří v tvář bezpráví nebo se dopouštěli bezpráví na jiných, se probouzeli vyčerpaní a pomalu umírali ztrápení rakovinou. Ale velice pravděpodobně tomu tak nebylo. Skutečnost ukazuje na pravý opak, že můžeme dělat cokoli a že nám vše projde. Že není žádného trestu.“ Těmito slovy končí přednáška Elizabeth Costello. Znovu se objevuje Hérakles. Zády k publiku říká odcházející Elizabeth Costello: „Drahá slečno, to, že člověk je stvořený k obrazu božímu, neznamena, že Bůh je obrazem člověka. Jestli s židy bylo zacházeno jako s dobyt看kem, neznamena, že s dobyt看kem je zacházeno jako s člověkem.“ Pronáší argument, který z jedné strany poukazuje na násilné analogie Elizabeth Costello, ale zároveň působí nepatřičně, ironicky v křehké atmosféře jejích posledních slov. Ironii dovršuje Hérakles ve chvíli, kdy se otáčí do publika ve svém líčení komiksové postavy Jokera – záporného a zvráceného charakteru. Mění se světelná atmosféra opět do své divadelní podoby rozdělující jeviště a hlediště. Hérakles, jakožto jeden z největších hrdinů se stává karikaturou sebe samotného. Scéna je nazvaná ‚Poslední práce Hérakla‘ – přivést psa Kerbera, strážce podsvětí. Héraklova zvrácenost a převrácenost je tedy dána přímým stykem se smrtí, s podsvětím, kam se vydal a odkud se jako jediný vrátil. Kerberos, jehož z podsvětí odvedl, jako by se mu obtiskl do tváře, jako by se mu do tváře obtiskla celá Kerberova a podsvětní hrůza.

Nastává další scéna, v níž se Hérakles proměňuje do podoby představitele izraelského pamatníku obětí a hrdinů holocaustu Yad Vashem založeném v roce 1953. Jednou z činností Yad Vashem je udílení cen ‚Spravedlivý mezi národy‘. Má na ní nárok každý člověk nežidovského původu, který riskoval svůj život, majetek nebo svobodu, aby zachránil židy během druhé světové války. Jak už bylo řečeno, scény následující za přednáškou Elizabeth Costello mají silný kritický tón. Jednak v rovině divák – inscenace, kdy je divák nucen nepřijímat předkládané scény jako něco pravdivého a přistupovat k nim s jistou skepsí. Zároveň je to kritický pohled ve směru inscenace – skutečnost, kdy *(A)pollonia* tne do konstrukce hrdinství a především pak do morálního svědomí. Hérakles uvádí slavnostní předání ceny ‚Spravedlivý mezi národy‘ slovy: „Kdo zachrání jeden život, zachrání celý svět, je napsáno v Talmudu. Vryli jsme tato slova na medaili. Medaili předáváme Apolonii Machczyńské, jež zachránila jeden lidský život! Ale co? Zachránila svět? A může být vůbec tento svět zachráněn?“

Začíná se odehrávat paralelní scéna. V jedné části probíhá setkání Slawka – syna Apolonie, Ryfky – židovky zachráněné Apolonií a Chaimem – synem Ryfky. Ryfka, zalitá teplým jevištním světlem, vypráví o svém životě v Izraeli o své půvabné kavárně, o setkání s Maxem Brodem a slavných osobnostech navštěvujících její kavárnu, zatímco na druhé, temnější straně jeviště, jakoby na pozadí dějin – ve stínu přítomnosti, probíhá násilný výslech Apolonie a následné znásilnění příslušníkem jednotky SS, během něhož stojí otec Apolonie nehnutě, stejně jako na konci prvního dějství. Scénu provází odlehčené Bachovy Goldbergovské variace v klavírním podání – tedy skladba určující pouze kostru, přičemž nechává velký prostor pro improvizaci – interpretaci. Variace jako možnost vtělit do základní formy vlastní obsah. Jako by příběh Apolonie byl základní basovou kostrou variace, na jejímž základě je tvořen optimistický příběh Ryfky. Podobně jako spolu komunikují základní a přidaná část Goldbergovských variací komunikují spolu i paralelní scény Ryfky a Apolonie, divákova pozornost mezi nimi stále osciluje. Je to znepokojivá scéna založená na kontrastu mezi světlem a tmou, mezi štěstím a neštěstím, mezi životem a smrtí. Scéna znásilnění probíhá například ve chvíli, kdy Ryfka vypráví o poručíku Brandovi, který byl do Apolonie zamilovaný. Celá zvrácenost se přetavuje do již zmíněné básně *Mamo, gdzie jesteś*. Slawek ji čte při slavnostním předání ocenění ‚Spravedlivý mezi národy‘.

Znovu se vynořuje otázka oběti a především otázka záchrany vlastního života, jak ji zprostředkoval již Admet, Féres, Apolonin otec. „Copak člověk nemá právo zachránit vlastní život?“ říká Slawek jako obžalobu vlastní matky, která se zřekla toho práva, a zároveň jako obhajobu otce, jenž ho využil. Stejnou otázku však vznáší Ryfka. Ona rovněž využila možnosti – práva – na záchranu vlastního života. Atmosféra rozhovoru se přenáší do nesmyslné roviny, kde se poměřuje, čím život je důležitější, čím život měl skončit a čím život měl být zachován.

Vypráví se příběh posledních chvil Apolonie. Její otec stále stojí na témže místě, je obklopen ležícími loutkami jakožto mrtvými židy. Zní slova Hanny Krall o popravě Apolonie poručíkem Brandem, tím, jenž ji tak miloval: „Němec zvedl samopal. Řekl – Ich kann nicht. Složil zbraň. Znovu ji zvedl. Jeho velitel mu přiložil zbraň k hlavě a řekl – a teď můžeš?“ Rána. Scénu zakončuje Chaim. „Žij v Izraeli. Jsem žoldnérem a když bude třeba, udělám to, zabiju.“ Naplňují se slova Aueho/Agamemnóna. „Válka žije dál – v hlavách našich dětí“. Jen s tím rozdílem, že Aue/Agamemnón může říct, že neměl možnost nezabít, zatímco Chaim má možnost nezabít, ale z vlastní vůle se jí zbavuje.

Nastává epilog *(A)pollonie*, rituál uzavření kruhu. Znovu se ozývá dunění – předzvěst smrti. Hérakles se dostává k Apolonii do průhledné místnosti. Na scénu vbíhá Elizabeth Costello. Vypráví alegorický příběh o australských žabkách. Ty se v období dlouhého sucha ničícího vše živé zahrabávají hluboko do země, aby až přijde déšť mohly vylézt na povrch a zpívat svůj radostný chorál. Mezitím Apolonia opakovaně naráží svým břichem nesoucím nenarozené dítě do Hérakla. Hérakles jí dusí. Elizabeth Costello končí větou: „Věřím v zmrtvýchvstání.“ Apolonia umírá. Kruh se uzavírá.

Nastává poslední scéna – zmrtvýchvstání, scéna návratu. Renatte Jett zpívá dlouhou rockovou baladu Metaphysical country. Všechny postavy, společně s muzikanty, se setkávají v průhledné místnosti v rohu scény. Užívají si hudbu, volně zpívají s Renatte, jsou civilní, každý po svém, odstředěně od své role. Hudba se snáší jako blahodárný, obrozující déšť popisovaný Elizabeth Costello. Mezitím se přetáčí celý videozáznam, který byl natáčen v průběhu. Detaily tváří, polocelky, celky. Celý příběh *(A)pollonie* se přetáčí na začátek. Vše se vrací do svého původního bodu. Ticho po katarzi. Očišťující rituál je u konce. *(A)pollonia* končí. Co je to ale vlastně za konec? A co zbude po tom všem, co jsme ze sebe smyli? Jestliže je *(A)pollonia* světem 2. světové války, jaký je náš svět po očištění?

## VI. EPILOG JAKO MYŠLENKA NA HOLOCAUST, KTERÁ TRVÁ

„Zhoubné dědictví holocaustu spočívá v tom, že dnešní pronásledovatelé mohou působit novou bolest a vytvářet nové generace obětí, které budou dychtivě čekat na svou šanci udělat totéž, přičemž budou jednat v přesvědčení, že oplácejí bolesti včerejška a zabraňují bolestem zítřka - jinými slovy, budou jednat v přesvědčení, že morálka je na jejich straně. To je snad největší z prokletí holocaustu a Hitlerových posmrtných vítězství.“<sup>[18]</sup>

Holocaust není pro Warlikowského zcela jistě ukončenou a ohraničenou záležitostí, jak se nám jeví při četbě historických materiálů nebo například v pomníku-muzeu-galerii-skanzenu koncentračního tábora Osvětim, kde je vše jasné, kde za věťmi jsou pevně usazené tečky, kde vyjádřením hrůz jsou čísla a vystavené dětské botičky, kde je holocaust ohraničen ze čtyř stran zdmi a vybírá se do něj vstupné. Warlikowski v *(A)pollonii* zobrazuje holocaust jako civilizační nemoc provázející nás napříč generacemi, které s holocaustem nemají už ani přímý, pokrevně-dědičný vztah. Podobně popisují vracející se holocaust a podivně sžírající touhu dozvědět se a pochopit minulost například Rachel Seiffertová ve svém románu *Temná komora* nebo Jáchym Topol v knize *Chladnou zemí*. Objevuje se patologický přesah holocaustu do současnosti obsažený v myšlence na něj. Myšlence, které se nemůžeme zbavit, protože stále cítíme její přítomnost. Zygmunt Bauman poznamenává, že „před ne o mnoho více než půlstoletím byl holocaust nepředstavitelný, před půlstoletím byl pro většinu lidí stále ještě neuvěřitelný. Dnes si neumíme představit svět, v němž by nebyl ‚nějaký holocaust‘ možný.“<sup>[19]</sup> Možná právě proto nechává Warlikowski přetáčet *(A)pollonii* na začátek, možná proto, že každé další přetočení není zbytečné, protože je zřejmé, že jsme se ještě dostatečně nepoučili. Důkazem toho mohou být další série genocid 20. století nebo můžeme zůstat u Apolonie, ta měla utnout kruh smrti, ale skrze Ryfku–Chaima pokračuje dál. Podle Talmudu zachránila Apolonia svět tím, že zachránila jeden život. Warlikowski, podobně jako například britská filosofka Gillian Roseová, má opačný pohled. Roseová ve své přednášce citované Zigmundem Baumanem<sup>[20]</sup> říká, že „Talmud je ironický – je to ten nejironičtější posvátný komentář ve světové literatuře: žádný

[18] BAUMAN, Zygmunt. *Modernita a holocaust*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003, str. 315

[19] BAUMAN, Zygmunt. *Modernita a holocaust*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003, str. 308

[20] BAUMAN, Zygmunt. *Modernita a holocaust*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003, str. 311

člověk nemůže spasit svět.“ Přesto obětovala Apolonie svůj život. Obětovala svůj život ve snaze uchovat jiný život, podobně jako Alkéstis. Touha Apolonie a Alkéstis uchovat život druhých se nese přes jámu smrti k druhému břehu, kde je nezměrná touha otce Apolonie, Admeta i Férese žít. *(A)pollonia* je ve své koláži krutým světem, kdy právo žít nepatří všem a možnost přežít je často podmíněná nutností zbavit života někoho jiného. Například německý důstojník, který je donucen popravit Apolonii. Zygmunt Bauman to označuje jako ‚hrozné dědictví holocaustu‘. „Širší dopady kultu přežití zahrnují nebezpečí potenciálně hroživých rozměrů. Znovu a znovu se tu či onde poučení pro potřeby veřejnosti z holocaustu redukuje na jednoduchý vzorec ‚kdo uhodí první, přežije‘ či na ještě jednodušší formuli ‚přežívá silnější‘. (...) Taková interpretace poučení z holocaustu bezděky, avšak stejně zlověstně rezonuje a navzájem se nepřímou posiluje s obecně rozšířenými, zvrácenými argumenty, které se dnes po celém světě předhazují na ospravedlnění stále nových genocid: na ospravedlnění nových kol pronásledování, která jsou třeba k odplatě za minulou krutost i k obraně obětí minulé diskriminace před dalším utrpením.“<sup>[21]</sup>. Dostáváme se zpět do nultého bodu, v němž *(A)pollonia* končí, kdy se přetáčí na svůj začátek. Je velmi těžké si představit, že by hrdinové *(A)pollonie*, jednali jinak, i když by měli možnost být poučeni minulostí. „Každý dnes konec konců ví, že nepříjemné problémy mohou mít svá ‚konečná řešení‘, že jednou z možností v případě, kdy se zmatená a neuspořádaná realita střetne s představou uspořádaného světa, světa ‚jaký by měl být‘, je oddělování lidí, jejich koncentrování na jedno místo a deportace či fyzická likvidace...“<sup>[22]</sup>. Skrze Baumanu dostává *(A)pollonia* podobu děsivého zrcadla využívajícího skutečnost holocaustu, aby mohlo dát nahlédnout na současný svět, abychom se my skrze *(A)pollonii* zamysleli, kde je náš svět, který má za sebou historickou zkušenost holocaustu a jaká jsou jeho východiska, jakým způsobem je můžeme pozitivně ovlivnit.

Myšlenka na holocaust je dědičné trauma událostí odehrávajících se na technickém, myšlenkovém a kulturním vrcholu tehdejší doby. Jsme děti, vnukové či už pra- nebo praprapravukové této společnosti, ale nemůžeme s čistým svědomím říct, že jsme zcela jiní. Holocaust popřel naší dokonalost, již jsme slepě věřili.

Konec *(A)pollonie* přináší na jednu stranu velkou úlevu, že ‚už je to za námi‘, že se už ‚stala historií‘. Záhy po skončení ale úlevu vystřídá intenzivní úzkost, pokud se prizmatem *(A)pollonie* podíváme na současný svět, jehož hodnoty jsou stále více

---

[21] BAUMAN, Zygmunt. *Modernita a holocaust*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003, str. 312

[22] BAUMAN, Zygmunt. *Modernita a holocaust*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003, str. 308

v nebezpečí než v bezpečí. Kdy přichází uvědomění, že jistota a nezcizitelnost práva na život není tak samozřejmá a je neustále nutné vynakládat veškeré úsilí, aby nezcizitelné bylo. Až taková situace nastane, přestane se *(A)pollonia* přetáčet zpět na začátek. Pak bude moci velká derniéra *(A)pollonie* skončit tečkou, nikoliv trojtečkou.

## VII. (A)POLLONIA JAKO NOVÝ POLSKÝ MÝTUS

Rozhovor s polskou divadelní antropoložkou Mgr. Małgorzatou Chodynou

„Je třeba otočit na druhou stranu všechny pojmy, které byly dříve předmětem našeho mýtu. Chtěli jsme být považováni za národ s dějinným posláním, a z druhé strany jsme ztráceli vlastní totožnost. Pokud jsme vymysleli náš mesianismus, musíme si rovněž uvědomit jeho odvrácenou stranu.“<sup>[23]</sup>

**PD:** V jednom rozhovoru Warlikowski říkal, že holocaust je největší polská otázka<sup>[24]</sup>.

**MG:** Abych to mohla vyjasnit, musím to uvést v určitých souvislostech. Můžeme začít od nedávné knihy Grzegorze Niziołka *Polski Teatr Zagłady*<sup>[25]</sup>, která se věnuje divadelní tradici divadla zabývajícího se holocaustem. Hovoří v ní i o (A)pollonii. Celou kapitolu uvádí krátkým úryvkem Warlikowského s Agniezkou Holland z roku 2008. Z toho krátkého útržku je cítit boj starého vnímání a toho, co si současný umělec myslí, že může říct a jak to říká. Agnieszka Holland je oproti Warlikowskému o generaci starší, takže vyrůstala v úplně jiných podmínkách. Warlikowski říká, že holocaust je úplně nové téma v polské kultuře. Ona se ho ptá, co je na tom tak nového. On říká: holocaust.

**PD:** To zní, jako kdyby chtěl převrátit celý způsob, jakým se o holocaustu hovoří.

**MG:** Niziołek píše, že Warlikowski konstruuje další mýtus v oblasti vzpomínek na holocaust, kolem kterého by chtěl přetavit celý polský diskurz. Myslím, že se Warlikowski z nějakého důvodu snaží zjednodušit obraz a že vlastně už ho nezajímá celá poválečná historie toho diskurzu, která je tak bohatá, že nejde uchopit v žádné knize. Niziołek pak přirovnává Warlikowského snahu a způsob konání k Antigoně. Že Warlikowský bere celé téma holocaustu jako tělo Polyneika a on chce být tou Antigonou, která chce to tělo pohřbít. Tělo, co už je v opravdu pokročilém stádiu rozkladu.

**PD:** Na druhou stranu, tím vlastně říká, že Polyneik-holocaust, je ještě nepohřbený.

---

[23] JIŘIČKA, Lukáš. *Identita v době otřesu*. Praha: AMU, 2010, str. 14

[24] DREWNIĄK, Łukasz. *Moi Grecy, moi Żydzi* [online]. [cit. 4. 2. 2016]. URL: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/73177.html>

[25] NIZIOŁEK, Grzegorz. *Polski teatr zagłady*. Varšava: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego a Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013, str. 510



**MG:** Myslím, že je to otázka postoje. Dnes jsou už v podstatě všechny informace o holocaustu přístupné. Každý, kdo se je chce dozvědět, může. Jde o to, jak s nimi naložíme. Warlikowskému jde o radikální proměnu historických událostí na osobní úroveň. Ta velká angažovanost Warlikowského je taková sensitivní-smyslová, citlivá. Pak se Warlikowského v jednom rozhovoru ptali, zda je žid.

**PD:** To se nabízí. Vyargumentovat si tu angažovanost, sensitivitu osobní rovinou. Taky jsem si říkal, jaká je jeho osobní zkušenost. Možná je to právě úplně naopak. Možná je to tím, že tu zkušenost vůbec nemá. To, že ho to třeba minulo, jeho rodinu. O to víc má třeba tendence se k tomu vyjadřovat.

**MG:** Warlikowski bere svou misi umělce v tomto ohledu velmi vážně. Klade důležité otázky a bere to jako tu základní věc, která se musí nějakým základním způsobem dořešit, že každý by to měl řešit stejným způsobem. Jako by chtěl vrátit takový otevřený dialog jako býval v řeckém polis, kde každý má právo říct svůj názor na všechno, ale musí mít k tomu prostor. Všichni už něco řekli. Historici, antropologové, básníci řekli své. Je několik skupin, kteří měli tu přednost, že mohou něco říct, ale Warlikowski se snaží otevřít ten prostor pro všechny. Myslím, že jeho ideálem je situace, kdy každý jednotlivec říká: A já si myslím... Ta snaha jakoby antická. Což je asi to, co myslel, když říkal, že holocaust je novým tématem.

**PD:** Možná proto holocaust prostupuje všechny příběhy (*A)pollonie*, i když s tím nemají vlastně nic společného. (*A)pollonia* je vlastně taková řecká polis, kde se různé generace a různé osobnosti vyjadřují k holocaustu.

**MG:** Nesmíš, ale zapomenout, že (*A)pollonia* stojí v kontextu myšlení o holocaustu až u samého konce, až u současnosti. Po dlouhá léta nechtěl nikdo o holocaustu slyšet. Lidé nebyli připraveni odpovědět na některé zásadní otázky, takže vlastně i jakékoliv náznaky či symboly nikomu nedocházely. Lidé říkali: nevím. Nic mi to neříká. K tomu se vztahuje například Grotowského *Akropolis* [Akropolis, 1962] a *Mrtvá třída* [Umarła klasa, 1974] Tadeusze Kantora. V *Akropolis* máš ve středu strašně ubohého člověka a celé prostředí vypadalo jako koncentrační tábor, ale nikdo si toho nevšiml. Až Zbigniew Raszewski, polský divadelní režisér a kritik, zmínil jednou větou v některé recenzi, že mu to něco připomíná. Samozřejmě, že je to také otázka ideologie a cenzury, ale je to rovněž svědectví neviditelnosti a nepřijímání. A *Mrtvá třída* se pojmenovává jako divadlo nepohřbených. Jako gesto, pieta. *Mrtvá třída* jako vzpomínání, jako snaha ukázat tu lidskost a nelidskost skrze osobní prožívání. Takovýchto inscenací pak byla spousta, ale *Mrtvá třída* byla první

z nich. To jsou dvě nejvýznamnější divadla, která v Polsku vznikla. Chudé divadlo Jerzy Grotowského a divadlo mrtvých Tadeusze Kantora. A jejich nejzákladnější představení se týkají holocaustu, což už samo o sobě něco říká o tématu holocaustu a na všem, co je s tím spojené. Oba režiséři cítili, že se něco musí stát. Protože nemůžeme jen tak mlčet a projít kolem toho. Takové záhrobní „ne ne ne“. Zároveň jak Grotowski, tak i Kantor věděli, že to v jejich době ještě nejde. Že na to lidé nejsou připraveni. Během komunismu se o holocaustu mluvilo spíš ve stínu. V uzavřenějších kruzích. Celé téma trpělo ideologickou cenzurou. Vytvářel se národní mýtus. Až kauza v Jedwabném změnila všechno.

**PD:** Kauza v Jedwabném, masakr více jak 300 židů, který měli na svědomí Poláci. Vnímám ji jako demýtizaci holocaustu, jako příběh viníků a obětí. Masakr v Jedwabném vlastně slučuje zlé Němce a ostatní. Je důkazem metastáze antisemitismu do celé společnosti. A 2. světová válka byla spouštěcím mechanismem pocitu, který byl v lidech už předtím, jen potlačovaný. Vnímám to správně?

**MG:** Ano, antisemitismus v Polsku byl už před první světovou válkou. A celé meziválečné období bylo pro polské společenství nepříjemné. Andrzej Leder ve své knize *Prześniona rewolucja* <sup>[26]</sup> říká, že celá židovská exterminace byla pro Poláky jakousi úlevou. Až takovou němou příjmemostí.

**PD:** Viděl jsem nedávno film *Dozvuky* [Pokłosie, 2012], fiktivní příběh přímo inspirovaný kauzou v Jedwabném. Je z něho patrné, že ten masakr měl v sobě jakousi katarzi. Že skrze krvavé vyústění frustrace došlo vlastně k sjednocení.

**MG:** Je to tak. Poválečný čas byl pro Poláky časem sjednocení národa, v tichém tabu tématu. My všichni, jako Poláci, víme, že je to samozřejmě hrozný, co se stalo, ale všichni podvědomě víme, že jsme je neměli rádi. Byli tu cizí. Byli na tom líp, měli peníze, zatímco my byli chudí. Abych to vysvětlila – Do konce druhé světové války byl v Polsku v podstatě feudální systém, kde židé tvořili onu měšťanskou část. A proto „mít radost“, že židé zmizí, je na stejné úrovni jako mít radost, že „pán“ zmizí, že nastane konec utlačování. Ta nenávist vůči židům vznikla z totální bídy, v níž se vyvíjelo celé moderní polské společenství. Židé byli společenská oběť. Samozřejmě ono lacanovské jouissance plynoucí z vyrovnání se s dlouholetou ekonomickou a společenskou frustrací nebylo ryze polskou záležitostí, ale bylo společné většině států v rámci vývoje společnosti 20. století. Ale

---

[26] LEDER, Andrzej. *Prześniona rewolucja*. Warszawa: Krytyka Polityczna, 2014

nikdo to nepřizná. Za těch padesát let začal vznikat další mýtus. Že na našem území Polska, které vlastně neexistovalo, které vlastně nebylo naše, si někdo vytvořil koncentrační tábory, ale my jsme to neudělali. Udělal to někdo jiný. A my jsme byli ti, kteří se celou svou energií snažili pomoci, jak bylo v našich silách. Těch případů samozřejmě byla spousta. Lidé jsou víceméně dobří, takže když někdo měl odvahu, tak pomohl.

**PD:** Což je dosvědčené i z židovské strany – například v počtu ocenění *Spravedliwi mezi národy*, kde Poláci mají většinu ocenění.

**MG:** Ale pak se v tom všichni shodli, že si to budeme tak připomínat – nekriticky – jen tuhle stranu. Ale nikdo jiný nezmínil, že existují i lidé, kteří tuhle situaci využili i z druhé strany, pro své obohacení, atd... A ta kauza v Jedwabném byla pro velkou spoustu lidí nestravitelná a spousta z nich to pořád popírá. Říkají, že je to vymyšlené, že to tak nebylo. Nikdo se nepřizná, že jsme toho byli schopni. Je to kauza, která otevírá celý společenský diskurz. Vytváří společenskou ránu do mýtu, který se po padesát let umocňoval. Když už minula ta první etapa totálního mlčení, tak vlastně všichni mysleli, že se s tím vypořádají díky tomu mýtu, že my jsme se snažili, tak jak jsme mohli. A určitě existovala i ta druhá, odvrácená strana, ale mýtus má v sobě to, že vybere jen některou silnou informaci a kolem ní si vytvoří nový svět. A když si padesát let vytváří společenství svůj novodobý mýtus, aby spolu mohlo dál fungovat a najednou přijde informace, která to chce celé rozbourat, tak se to samozřejmě nesetká s přijetím. Spíš se to nebude považovat ani za něco možného.

**PD:** Beru to tedy i jako částečnou odpověď, proč Warlikowský považuje holocaust za největší polské téma. Holocaust stojí na počátku nových polských dějin. Je to trauma, které polské společenství spojilo tím, že se lidé shodli, jak se s ním vypořádat. Ta cesta se však ukazuje jako neúplná a proto se musí znovu otevřít otázky týkající se holocaustu. Musí dojít k vyrovnání.

**MG:** V úplném závěru ohledně *(A)pollonie* Niziolek píše, že vnímá představení Warlikowského jako pohřební obřad, o kterém se nám ještě nezdá. Je to o hledání nové cesty s vědomím, že neexistuje jedna konkrétní a všeplatná. Skrze různé rituály jsme určitě schopni vymyslet ještě něco, co by nám pomohlo se srovnat. A samozřejmě to může znamenat, že se s tím nikdy nesrovnáme, ale jde o tu snahu. Proto se Warlikowski snaží posunout téma holocaustu do středu společenského diskurzu.

A u vás v divadle se dělo něco podobného? Nebo jak to řešíte vy?

**PD:** Nevím jestli na to dokážu odpovědět. Zkusím říct, jak to vnímám já. Mám za to, že tady byl je holocaust téměř neviditelný. Na divadle už nemá téměř žádnou výraznou oporu. Samozřejmě, že vznikaly inscenace týkající se holocaustu, ale jednalo se spíše o ten velký holocaust – akorát třeba skrze konkrétní případ, který je shodou okolností český, ale nemusel by být. Mám za to, že celý diskurz ‚českého holocaustu‘ je upozaděn velkými dějinami Evropy, že se o tom ani nepřemýšlí v konkrétní, národní podobě. Jediná inscenace, na níž si vzpomenu, která podle mě přináší nový pohled, která vztahuje holocaust k českým dějinám jsou *Lety 1942* [Lety 1942, 2014] slovenské režisérky Dany Račkové a romského muzikanta Jiřího Kormana. Podkladem inscenace byla kniha Paula Polanského *Tábor smrti Lety*. Ten sesbíral zapomenutá svědectví a ukazuje tábor v Letech jako ryze český koncentrační tábor, s českými dozorci. Když si mluvila o jakési němé úlevě s exterminací Židů, my to máme podobně s Romy. Lety jsou vlastně taková naše kauza v Jedwabném jen s tím rozdílem, že celé téma u nás zapadlo, že jsme jej umlčeli úspěšněji než vy.

**MG:** Ale, co se stalo se všemi českými židy? Najednou si uvědomíš, že v Polsku zmizelo 15% společenství. Já vím, že to bylo do jisté míry neviditelné – že byla konkrétní místa, kde se holocaust odehrával, ne všichni to viděli, ale musíš si uvědomit, že vlastně zmizeli tři miliony lidí. To už je viditelné.

**PD:** to je zásadní otázka, na kterou ale nedokážu úplně odpovědět. Každopádně bych na ní měl být schopný odpovědět. Buď se o tom pořád mlčí, nebo jsem v tomhle ohledu pořádně nevzdělaný. Mám pocit, že tyhle lokální dějiny jsou převálcovány těma velkýma dějinama.

**MG:** Každopádně mám pocit, že by to u vás mohlo být vnímáno stejně jako u nás. U nás se samozřejmě řeší ještě to, že na našem území byly největší tábory, že to bylo to epicentrum holocaustu.

**PD:** Možná nám tu chybí nějaká česká Hanna Krall, která sbírá konkrétní příběhy a usazuje ty jednotlivé lidi do přesných míst, vesnic, měst a jejich ulic, do konkrétních pokojů. Takže můžeš jít na ta místa a říct si: Aha tak tady žil ten jeden člověk, který měl takový a takový příběh – najednou si tomu neskonale blíží.

**MG:** Ale jestli to náhodou není jedno. Jestli o to nejde právě Warlikowskému. Že to národní téma v tom nemá absolutně žádný význam, protože když ti zmizí pět, deset

procent obyvatelstva, tak si toho musíš všimnout. Protože bydleli všude... A samozřejmě ty příběhy, který znáš z Hanny Krall a dalších se děly i u vás.

**PD:** Možná je to dané tím, že kontext v jakém se o holocaustu u nás mluví je daleko menší a my jsme se ještě nedostali za obzor toho velkého holocaustu, abychom se mohli přiblížit tomu osobnímu. Tady se podle mě celá otázka do určité míry umlčela – nebo zgeneralizovala. Já jsem vlastně docela dobrým příkladem určité nevzdělanosti, když jsem říkal, že mám dojem z informací, které dostávám, nebo které jsem dostával na školách, že se nás to tolik netýkalo – alespoň ne v národní rovině. Že jsme byla taková zemička uvnitř dění. Kde jsme překročili obecný ráz, byl například odsun Němců. Tam si myslím, že jsme se dostali do osobních rovin.

**MG:** Možná to trauma vzniká nebo nevzniká. Jestli nevzniklo, tak se nemusí řešit. To není otázka, že byste nutně měli, že je to lidská povinnost. V Polsku trauma vzniklo, protože mělo ideální příležitost, aby vzniklo.

**PD:** Pak je tady ale otázka, zda trauma vzniká tím, že si ho přiznáš, že ho pojmenuješ nebo jestli to trauma existuje i přesto, že ho potlačíš, že o něm mlčíš, že ho nevynesesh na povrch.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- AISCHYLOS. *Oresteia*. Překl. Ferdinand Stiebitz. Praha: ARTUR, 2014
- ANDERSEN, Hans Christian. *J. C. Andersena vybrané pohádky, povídky a báchorky pro mládež a přátele její*. Přel. Bedřich Peška a Josef Mikuláš Boleslavský. Praha: Mikuláš a Knapp, 1874.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernita a holocaust*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003
- BROWNING, Christopher R. *Obyčejní muži*. Překl. Jiří Kasl. Praha: Argo, 2002.
- COETZEE, John Maxwell. *Elizabeth Costello*. Londýn: Secker & Warburg, 2003.
- CZAJKOWSKI, Andrzej. *Mamo, gdzie jesteś?*
- EURIPIDÉS. *Alkéstis*. Překl. Ferdinand Stiebitz. Praha: Svoboda, 1978
- EURIPIDÉS. *Hérakles*. Překl. Ferdinand Stiebitz. Praha: Svoboda, 1978
- EURIPIDÉS. *Ifigenia v Aulidě*. Překl. Ferdinand Stiebitz. Praha: Svoboda, 1978
- JIRIČKA, Lukáš. *Identita v době otřesu*. Praha: AMU, 2010
- JIRÍK, Jan. *Show Polish Case*. In: Svět a divadlo, 4/2009
- KANTOR, Tadeusz. *Od początku, w moim credo...* Krakov: Cricoteka, 2005
- KRALL, Hanna. *Důkazy pro...* Praha: Misgurnus, 2011
- KRALL, Hanna. *Żal*. Varšava: Świat Książki, 2007
- LIFTON, Betty Jean. *The King of Children*. New York: St. Martin's Griffin, 1997
- LITTELL, Jonathan. *Laskavé bohyně*. Překl. Michala Marková. Praha: Odeon, 2014.
- JIRIČKA, Lukáš. *Identita v době otřesu*. Praha: AMU, 2010
- ŚWIETLICKI, Marcin. *Zimne kraje*. Varšava: Lampa i Iskra Boża, 2002
- TAGORE, Rabindranáth. *Poštovní úřad*. přel. Jarmil Krecar. Kladno: Šnajdr, 1921
- WARLIKOWSKI, Krzysztof; GRUSZCZYŃSKI, Piotr, PONIEDZIAŁEK, Jacek. *(A)pollonia*. Varšava: Nowy Teatr, 2009

## PODĚKOVÁNÍ

Úplným závěrem bych chtěl poděkovat panu doktorovi Pšeničkovi za trpělivé a podnětné vedení práce, Małgorzatě Chodyně za věcné připomínky, rozšíření obzorů, za její vyjimečné myšlení o divadle, Polsku a kultuře obecně, Marku Dočekalovi za dlouhodobě deklarované i žité morální postoje, které považuji za nejvýše správné, rodičům a především všem lidem, kteří pečlivě zaznamenávali, rozvažovali, umělecky i vědecky zpracovávali a pojmenovávali události 20. století, které nesmí nikdy být zapomenuty.